

Ser cámara: (des) montando el interior

Camerabeing: (Un) Making the Inside

Martinez-Millana, Elena

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Madrid, España,
elena.m.millana@gmail.com

Abstract

In the academic framework of the teaching of architectural projects, this article discusses the relevance of studying the historical and social significance of the emergence -in the second half of the nineteenth century and early twentieth century- of new techniques for the production of images that transform perception, the medias: photography and cinematography. The camera becomes an organ of vision or prosthetic eye. From the origins of photography, figures like Baudelaire are critical to its usefulness. Later, Benjamin, utilises film to establish key concepts for understanding the contemporary perception -the montage, the dialectical image, shock, etc.-. In this framework, it is possible to rethink with a critical attitude an architecture that redefines itself with time, and figures as Le Corbusier and Koolhaas exemplify, from production to reproduction, they pose transfers between disciplines. It demonstrates its own usefulness for the teaching of architectural projects.

Keywords: architecture, teaching, photography, cinematography, dialectical image, montage, unconscious, perception, communication, politics.

Resumen

En el marco académico de la docencia en proyectos arquitectónicos, este artículo plantea la pertinencia de estudiar el significado histórico y social de la aparición -en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX- de unas nuevas técnicas de producción de imágenes que transforman la percepción, los media: fotografía y cinematografía. La cámara pasa a ser un órgano de la visión o prótesis del ojo. Desde los orígenes de la fotografía figuras como Baudelaire son críticos con su utilidad. Posteriormente Benjamin, a través de la cinematografía establece conceptos clave para comprender la percepción contemporánea -el montaje, la imagen dialéctica, el shock, etc.-. En este marco teórico es posible replantear con actitud crítica una arquitectura que al tiempo se redefine y que figuras como Le Corbusier y Koolhaas ejemplifican, desde la producción a la reproducción plantean las transferencias entre disciplinas. Se expone su utilidad en el aprendizaje proyectual.

Palabras clave: arquitectura, docencia, fotografía, cinematografía, imagen-dialéctica, montaje, inconsciente, percepción, comunicación, política.

1. Introducción

Antecedentes y objetivos del trabajo

¿Por qué *Ser cámara: (des)montando el interior*? Porque la *cámara* fotográfica o cinematográfica -en auge progresivo desde su invención a mitad del siglo XIX y en el siglo XX- pasa a ser un órgano de la visión o prótesis del ojo; *(des) montaje* porque implica en su doble acción la técnica a través de la que los fragmentos capturados por la *cámara* se organizan y construyen el significado; técnica de construcción del *interior* del sujeto y la arquitectura que transforma la *percepción* y *comunicación*.

Este trabajo forma parte de una extensa y minuciosa investigación¹ desarrollada en el marco académico del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y el de Comunicación Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. En éste se aborda la transferencia de las técnicas de *montaje* que determinados cineastas emplearon -por ej. en la vanguardia soviética o en el neorrealismo italiano, etc.- al proceso de diseño y difusión del proyecto arquitectónico.

El doble objetivo aquí es esbozar cómo figuras como Le Corbusier y Rem Koolhaas ejemplifican, desde la producción a la reproducción, las transferencias entre disciplinas; y, a través de estos ejemplos, es posible replantear, con actitud crítica, una arquitectura que al tiempo se redefine desde el surgimiento de los medios de *comunicación* de masas, de las *imágenes fotográficas y cinematográficas*, en la modernidad y posmodernidad. El trabajo expone así un marco de estudio y referencia para su aplicación a la *docencia* en proyectos arquitectónicos.

2. Metodología

Descripción del desarrollo de la investigación

La investigación que aquí se expone se estructura en tres apartados, que brevemente se esbozan. Se construye un marco teórico que aborda los orígenes de la fotografía desde el punto de vista crítico de figuras como Charles Baudelaire en textos aquí recuperados como “El público moderno y la fotografía” (Baudelaire, 1859). Se continúa con la mirada Walter Benjamin, que reflexiona en torno a la fotografía, la cinematografía, y también la arquitectura, y establece conceptos clave para comprender la percepción contemporánea -el montaje, la imagen dialéctica, el shock, etc.- en textos como “Pequeña historia de la fotografía” (Benjamin, 1931) o “La obra de arte de la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1936), y relaciona estas cuestiones con el desarrollo cultural y social del pueblo.

Con el fin de aportar casos de estudio y referencias que ahonden en el significado histórico y social de la aparición de estos nuevos medios de comunicación, en concreto, en el ámbito de la arquitectura, se esboza la aproximación de figuras como Le Corbusier al cineasta Sergei Eisenstein, y Rem Koolhaas hacia Michelangelo Antonioni, como ejemplos que nos familiarizan con estas posibles conexiones y que permiten establecer un punto de vista crítico de las mismas. Abordar estos casos desde un marco teórico más amplio, y algo más asentado en el transcurso del tiempo, (como dice McLuhan, cada nueva tecnología nos hace ser conscientes

¹ Entre otros: MILLANA, E. M. (2015) *La construcción de un sueño. La arquitectura y los medios de comunicación de masas*. Trabajo final de Máster. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

de la anterior), nos lleva a plantear la idoneidad de que se trabaje con las imágenes fotográficas y cinematográficas a través de técnicas de montaje para pensar la producción y reproducción, es decir, el diseño y su comunicación, por parte del docente y el alumno.

3. Resultados. Cuerpo de trabajo

3.1. Las fotografías, instrumentos de la memoria

Desde Leonardo varios hombres persiguían por separado el objetivo de “fijar las imágenes en la cámara oscura”, Daguerre y Niepce lo lograron al mismo tiempo, y el Estado, “aprovechándose de los problemas para patentarlo con que tropezaron los inversores”, se apoderó del hallazgo (Benjamin, 1931). El inventario de fotografías comienza así el 1938, para atraer inversores Louis Daguerre anunciaba así la nueva técnica de producción de imágenes: “El daguerrotipo no es solo un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza (...) le da el poder de reproducirse a sí misma” (Daguerre, 1938).

Así como Balzac sospecha que las cámaras consumen capas del cuerpo, Baudelaire, crítico también con el nuevo medio, advertía: “Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. (...) A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen en el metal” (Baudelaire, 1859). El surgimiento de la imagen fotográfica supone un punto de partida desde el que redefinir la noción de arte. Para Baudelaire, permitir que la fotografía supliera al arte en algunas de sus funciones lo suplantaría o corrompería.

“Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que tome la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria” (Baudelaire, 1859)

El apogeo de la fotografía tuvo lugar en el primer decenio tras su invención, periodo en que “no era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas”. Fotografos como los Hill, Cameron, Hugo y Nadar estaban a la altura de su instrumento “por vez primera y, durante mucho tiempo, por última”. Este periodo de auge precisamente precedió a su industrialización. Para Benjamin, Baudelaire no supo advertir entonces las direcciones hacia donde, “en su autenticidad”, apuntaba implícitamente la fotografía, pues la fotografía fija “imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador”. (Benjamin, 1931)

Eugène Atget hizo numerosas fotografías de París. Las archiva, en series – Intérieurs parisiens; Escaliers; Les Petits Métiers de Paris; Métiers, bloutiques et étalages; Maison close; La Voiture à Paris; Fêtes foraines; Jardins et châteaux, Zoniers de Paris, Les Environs de Paris- e incorpora una leyenda, un pie, que las acompaña y las lleva a su literaturización. En concreto, llama la atención de Benjamin la serie de “Le Vieux Paris”, la mayoría son escenarios urbanos vacíos, por ello compara sus fotografías con las del lugar de un crimen “con Atget, las fotografías empiezan a ser pruebas judiciales en el proceso de la historia” (Benjamin, 1989).

3.2. La cinematografía. “Ser” cámara. Aproximaciones al inconsciente óptico

Atget coleccionaba fotografías de escenarios de la vida cotidiana, numerosas imágenes fotográficas que acumulaba. La figura del verdadero *coleccionista* -aquí camarógrafo- “saca el objeto de su entorno funcional” y el estudio de su colección implica también el estudio de su orden, de su *montaje*. Una especie de “desorden productivo” es el canon de la “memoria involuntaria, y también del coleccionista” (Benjamin, 1982). El efecto *shock* que, por ejemplo, todo transeúnte experimenta en el tráfico de la gran ciudad, en el cine deriva de las asociaciones de las imágenes, es decir, del *montaje*. En consecuencia el cine hace reconocible un uso artístico y científico de la fotografía.

El cine, con su ahondar en la percepción, de forma análoga a las teorías del psicoanálisis de Freud, nos revela el inconsciente óptico. “Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares; su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Solo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis.” (Benjamin, 1989). Las imágenes que obtiene el cámara, múltiplemente troceadas, se juntarán según una ley nueva.

Dziga Vertov, cineasta ruso, proclamaba el “cine-ojo” como un medio y un instrumento para registrar la realidad inmediata, pero también para organizarla a través del montaje. El papel del director es la selección y montaje de los diversos documentos. En el filme “El hombre de la cámara”, de género documental, el carácter ilusorio deriva del montaje pero no de la realidad filmada. Y así lo anuncia al comienzo del filme “Esta película es un experimento en comunicación cinematográfica, los acontecimientos son reales sin la ayuda de una historia, sin la ayuda del teatro. Este trabajo experimental tiene como objetivo crear un lenguaje verdaderamente internacional en el cine, independiente del lenguaje del teatro y de la literatura” (Vertov, 1929). Vertov describe así el fin de su objetivo:

“Hundiéndose en el interior del aparente caos de la vida, el “Cine-ojo” intenta encontrar en el interior de la vida misma la respuesta al tema tratado. (...) A montar, a arrancar, gracias a la cámara, aquello que resulte más característico, más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un resumen del “yo veo”.” (Vertov, 1922)



Fig.1-2. Fotogramas de “El hombre con la cámara” (Vertov, 1929)

Un planteamiento radical, en el sentido más profundo de la palabra, pues acude a los orígenes de un lenguaje primitivo -las imágenes- para mostrarnos a través del *montaje* y el *shock* las

acciones inconscientes del devenir cotidiano. En el filme, se plantea una doble grabación, así, en su transcurso se perciben dos cámaras, la que lleva auestas el camarógrafo y la que lo graba a él; el filme que vemos también lo ven proyectado en una gran sala los mismos figurantes, ahora frente a ellos mismos, la masa se ve a sí misma cara a cara. “La reproducción en masa favorece la reproducción de masas”. (Benjamin, 1982)

3.3. La arquitectura y la cinematografía. En dos tiempos

La relación entre la arquitectura y los medios de comunicación de masas a lo largo del siglo XX, lleva a plantear dos cuestiones: la producción y diseño de la arquitectura, y su reproducción y difusión. La constante necesidad de alojamiento hace que los edificios acompañen a la humanidad desde la lejana prehistoria, por ello Benjamin plantea que la arquitectura es de “importancia capital para comprender la relación de las masas con el arte” (Benjamin, 1989), y la estudia como el prototipo de arte cuya recepción se da “distraídamente” por el “colectivo”.

El estudio de Benjamin sobre la recepción de la arquitectura, establece que los edificios son recibidos de una doble manera: por el *uso* o por la *percepción*, o, mejor dicho: *táctil* -por vía de la costumbre- y *ópticamente*. El arte acometerá la tarea más difícil e importante “cuando pueda movilizar a las masas”. Y defiende el cine como el instrumento de la recepción distraída que “con creciente insistencia se hace no tar en todos los campos del arte y es hoy síntoma de transformaciones de hondo calado en nuestra percepción” (Benjamin, 1989). En palabras de Adorno, “El principio de *montaje* pasó al principio de construcción con una coherencia cuyos pasos tendría que escribir esa historiografía estética que todavía no existe” (Adorno, 1970).

Una de las figuras que manifestó interés por la noción de *montaje* cinematográfico fue Le Corbusier; en el período en que el arquitecto trató de vincularse a la URSS 1928-1936, manifestó su admiración por el cineasta soviético Sergei Eisenstein (Cohen, 1987). En aquel período, el cineasta ya había publicado y preparaba nuevas publicaciones, p.ej. *Hacia una teoría del montaje* (Eisenstein, 1991); los apuntes docentes que impartía como profesor el VGIK, *Lecciones de cine* (Eisenstein, 1958), y películas como *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, 1929); en aquel período teorizaba y experimentaba con gran profusión sobre sus teorías acerca del *montaje dialéctico*. Diversos autores, desde la arquitectura, han recuperado la figura del cineasta a partir de la traducción y difusión de sus textos en la década de los 70. En especial se difundió un capítulo de *Hacia una teoría del montaje*, “Montaje y arquitectura”, donde se encuentra la reflexión en torno a los edificios de la Acrópolis de Atenas, utilizando los mismos términos y dibujos que Le Corbusier en *Vers un Architecture*. No obstante, las teorías de Eisenstein iban más allá, y artículos menos difundidos como “Piranesi, o la fluidez de las formas” (Tafuri, 1977), en que estudia más teorías sobre el *montaje oculto* -la organización dentro del plano-, ya apuntaban hacia la posmodernidad (Martínez Millana, 2015).

En cuanto a otra figura como Koolhaas, para el que la única tarea importante del arquitecto es “establecer vínculos con el exterior de la arquitectura” (Koolhaas, 1986), diversos artículos (Cortés, 2006) esbozan relaciones en la composición de sus proyectos con el *montaje*, es fácil entrever en ellas vínculos con las teorías Eisenstein. Pero él sólo ha puesto de manifiesto la influencia que tiene en su trabajo el cine italiano de los años sesenta -el neorrealismo de Antonioni o Passolini-, “allí encontraba el ejemplo de una modernidad sin ilusión, y muy escéptica” (Chaslin, 2002). En los proyectos trabaja con las diversas técnicas de *montaje* cinematográfico “actualmente estamos estudiando el papel que puede tener el video no solamente en el proceso de diseño sino también en el proceso de comunicación de la arquitectura” (Koolhaas, 1986). En el IV Congreso Internacional de Arquitectura (2016) mostró

imágenes de *La Notte* (Antonioni, 1961), utilizándolo más allá de las técnicas de montaje, en la producción y reproducción del proyecto, por su valor para representar a la sociedad italiana, para hablar de política, puesto que “la arquitectura está más relacionada con la acción política que con la belleza”.



Fig.3. Fotograma de “El hombre con la cámara” (Vertov, 1929)

4. Conclusiones

La arquitectura tiene una relación intensa y difícil con la fotografía y la cinematografía. Por esto, se ha planteado la revisión de los orígenes de unos medios que avanzan de un modo sin precedentes - vídeos, imágenes digitales, realidad virtual, etc.- acudiendo a figuras que han realizado aproximaciones críticas a su sentido y utilización. Se pone en valor el trabajo con las imágenes en movimiento por la capacidad que tienen de documentar, de ampliar la percepción, y de movilizar.

Es pertinente hoy, incluir en la docencia de proyectos arquitectónicos una más intensa relación entre la producción y la comunicación del proyecto, abordar el proyecto sirviéndose del potencial de las imágenes fijas o en movimiento.

5. Referencias

- ADORNO, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Escrito entre 1961-1969.
- ADORNO, T. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal. p.107.
- BAUDELAIRE, C. (1859). “Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859” en *Revue Française*, Paris, H.Champion. Edic. posterior: *Curiosités esthétiques*, París, Michel Levy Frères, 1868.
- BAUDELAIRE, C. (2005). “El público moderno y la fotografía”. En: “Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française”. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 1996. 3ª edición. pp.229-235.
- BENJAMIN, W. (1989). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, W. (2012). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Tercera redacción, 1936. En: *Obras completas Walter Benjamin*. Libro I. Vol 2. Madrid: Abada, 2008. 2ª edición. pp.49-85.
- BENJAMIN, W. (1931). “Kleine Geschichte der Photographie”. En: *Die literarische Welt*. Edic. posterior: *Gesammelte Schriften Band.II.1* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. pp.638-385

- BENJAMIN, W. (2015). "Pequeña historia de la fotografía". En: Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2008. 6ª edición. pp.21-53.
- BENJAMIN, W. (1982). *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- BENJAMIN, W. (2013). En: *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005. 4ª edición. pp.221-229.
- COHEN, J.L. (1987). *Le Corbusier et la Mystique de L'URSS: théories et projets pour Moscou 1928-1936*. Liège, Belgium: Pierre Mardaga Editeur.
- COHEN, J.L. (1992). *Le Corbusier and the mystique of the URSS*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- CHASLIN, F. (2002). *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris: Sens&Tonka.
- CHOISY, A. (1899).: *Histoire de l'Architecture*. París: Baranger.
- EISENSTEIN, S.M. (1991) *Selected Works Vol.2: Towards a Theory of Montage*. London: British Film Institute.
- EISENSTEIN, S.M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Vol.1. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KOOLHAAS, R. (1978) *Delirious New York*. New York: Oxford University Press.
- KOOLHAAS, R. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- KOOLHAAS, R. (1986). "Entretien avec Rem Koolhaas". En: *Cahiers du CII. Architecture: récits, figures, fictions*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- La notte (La noche*. Michelangelo Antonioni). Nepi Film, Silver Films, Sofitedip, 1961.
- Man With a Movie Camera (El hombre de la cámara*. Dir. Dziga Vertov). Vufku, 1929.
- MILLANA, E. M. (2015). "Le Corbusier versus Sergei Eisenstein. The construction of a dream". En *Le Corbusier, 50 years later. International Congress*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia. pp.1393-1415
- NIZHNY, V. (1958). "Lecciones de Dirección con S.Eisenstein". En: *Biblioteca del joven cineasta*. Moscú: Iskusstvo
- NIZHNY, V. (1963). *Lecciones de cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral.
- SONTAG, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SONTAG, S. "El mundo de la imagen" y "En la caverna de Platón. En: *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo, 2008. 9ª edición 2015. pp.149-175 y. pp.13-33.
- Staroye i novoye (Lo Viejo y lo Nuevo*. Dir. Sergei Eisenstein). Sovkino, 1929.
- TAFURI, M. (1977). "Piranesi, Or The Fluidity Of Forms". *Oppositions. A journal for Ideas and Criticism in Architecture*. Nº11. Winter Cambridge, MA: The MIT Press.
- TAFURI, M. (1977) "Piranesi, o la fluidez de las formas" *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. pp. 99-122.
- VERTOV, D. (1922) *Kino-eye*.
- VERTOV, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VIDLER, A. (1993). "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary". En: *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture*. Nº 21. August. Cambridge, MA: The MIT Press. pp. 45-59